

## BRASIL EN IMÁGENES: REPRESENTACIONES DEL CAIPIRA EN EL CINE DE AMÁCIO MAZZAROPÍ

Soleni Fressato\*

Universidad Federal de Paraná.

### INTRODUCCIÓN

El caipira, personaje típico de la cultura brasileña, no posee significado en otra lengua. Él no es solamente un hombre del campo y los términos cowboy en inglés, o palurda en español no abarcan la dimensión socio-cultural del término «caipira», que está asociado a un tipo de vida y una manera específica de ser. Por ello, en ese artículo preferimos utilizar el término original, es decir, caipira.

Habiendo sido representado en las telas de Almeida Júnior y en los cuentos de Monteiro Lobato, en el cine el caipira también marcó presencia. Ya en 1908, en una película de corta duración, aproximadamente 15 minutos, el popular cantautor de radio José Gonçalves Leonardo vivía el papel-título de Nhô Anastácio llegó de viaje. Un caipira recién llegado a la ciudad de Rio de Janeiro que se envuelve en varias complicaciones, inclusive enamorarse por una cantante, hasta la llegada de la esposa y lo final feliz.

En las primeras décadas del siglo XX, los personajes caipiras se destacaban en el teatro y en el cine brasileños, siendo representados en su mayor parte por Sebastião y Genésio Arruda. Pero, sería en 1952 que el caipira adentraría con seguridad los umbrales del séptima arte. Se trata del artista circense Amácio Mazzaropi,<sup>1</sup> que tras incursiones en el teatro, en el radio y en la TV, resolvió hincar definitivamente sus pies en carrera cinematográfica, fue actor, guionista y director, llegando a fundar su propia productora, la PAM Filmes – Produções Amácio Mazzaropi. El caipira es el personaje emblemático de Mazzaropi, en todos los suyos 32 películas, mismo en aquellos en que la narrativa transcurre en medio urbano, él el personificó, inspirado en los precursores José Gonçalves Leonardo y Sebastião Arruda.

Además de similaridade en la apariencia, en las actitudes y en el comportamiento, todos estos caipiras, desde las primeras películas, los del teatro y el propio Mazzaropi, poseen en común el espíritu cómico. En ese sentido, es importante esclarecer que, de acuerdo con Bakhtin (1999), la comicidad puede ser considera-

da como uno de los aspectos de la cultura popular y es utilizada como espacio de escarnio y resistencia al poder instituido y a las reglas dominantes. El escarnio es una característica fundamental del caipira representado por Mazzaropi, como si analizará adelante.

El caipira representado por Mazzaropi, característico del interior del estado de São Paulo, diferente del añorado por la ideología desarrollista y por las producciones artísticas, se utiliza de prácticas conservadoras para enfrentar las adversidades. Insertado en un contexto socioeconómico de avance de las prácticas capitalistas y de las injusticias sociales que componían las relaciones en el campo, inclusive la lucha por la tierra, el caipira no abandona, ni deja corromper sus valores tradicionales basados en la honestidad, en la solidaridad y en los lazos familiares. Son comunes en las películas de Mazzaropi las contradicciones y las relaciones conflictivas: entre lo rico y lo pobre, entre la humildad y la arrogancia, entre el egoísmo y la solidaridad, entre la bondad y la maldad. Así, el caipira representa la pobreza, la humildad, la solidaridad y la bondad.

Delante del expuesto, la propuesta es analizar como y en que medida el caipira representado por Mazzaropi está en la contramano de las propuestas desarrollistas que fortalecieron en Brasil de forma más intensiva durante los años de 1950, teniendo como fuente de investigación dos películas Chico Fumaça y Chofer de praça, ambos de 1958.

#### LA CULTURA CAIPIRA

La cultura caipira es resultado de la expansión geográfica, durante los siglos XVI, XVII y XVIII, para el interior de Brasil, estableciendo un distanciamiento cada vez mayor entre el «civilizado», representado por los descendientes blancos, y el «retrasado», representado por los nativos. El caipira es exactamente el resultado de esos dos mundos, lo blanco y lo nativo, sumado, más tarde, al negro.

Mismo con el proceso de urbanización e industrialización, ya a mediados del siglo XX, la cultura caipira, por ser una cultura cerrada y con pocos contactos con el mundo exterior, valorizó las tradiciones religiosas, alimentos, en la danza y en la canción, manteniéndose casi inalterada a lo largo de los siglos. Por ello, por las elites letradas, la cultura caipira fue estigmatizada, considerada rústica y sin valor social, portadora de elementos de retraso.

Os parceiros do Rio bonito, de Antonio Candido, se volvió una obra de referencia para los estudios alrededor de la cultura caipira. En ella, Candido se propone a analizar los medios de vida tradicionales (destacando los aspectos económicos) en un agrupamiento de palurdos residentes en Bofete, en el interior de São Paulo, que visitó durante los años de 1948 y 1954. Luego, analiza el impacto y los cambios decurrentes, provocadas por el avance del latifundio y por el desarrollo urbano e industrial.

Candido define la cultura caipira como una cultura rústica, fuertemente marcada por formas de sociabilidad y de subsistencia, siendo caracterizada, primeramente, por la naturaleza de las necesidades de sus grupos, lo que acaba por generar la sociabilidad entre ellos. Candido optó por la denominación de cultura caipira a contrapelo de cultura cabocla, una vez que, el término caboclo fue utilizado para designar el mestizo entre blanco e indio, mientras caipira fue directamente ligado a un modo de ser, a un tipo de vida, siendo por ello más adecuado para su estudio.

Muchos aspectos mencionados por Candido son representados en las películas de Mazzaropi: la casa caipira es rudo y más parece con un rancho de paja, con paredes de palo-la-pique o varas de barro. A la rudeza de la casa corresponde también la rudeza de las técnicas y de los usos. Esa parece ser exactamente la descripción de la casa del caipira de Mazzaropi: un rancho de sapé de sólo uno cómodo, donde vive con mujer e hijos. Sin embargo, es la sociabilidad caipira, fuertemente marcada por el sentimiento de localidad, por las prácticas de auxilio mutuo (especialmente la movilización colectiva, con un gran aspecto festivo) y por las actividades lúdico-religiosas, que recibió la mejor representación en las películas de Mazzaropi. La necesidad de cooperación acaba por generar una convivencia intensa entre las caipiras y son las palabras de uno viejo caipira, entrevistado por Candido, que mejor explican el sentido de la movilización colectiva: «no hay obligación entre las personas, y sí para con Dios, por amor de quien sirve el próximo; por ello, a nadie es dado recusar auxilio pedido.» (CANDIDO, 2001, p. 89) Adelante, citando el análisis de Plínio Ayrosa, Candido reitera esa idea sobre la movilización colectiva: «él es un gesto de amistad, un motivo para folgança, una forma seductora de cooperación.» (Ídem, p. 92) Mazzaropi consiguió representar ese espíritu de amistad y solidaridad entre los caipiras.

Se existen muchas similitudes entre el estudio de Candido sobre la cultura caipira y la representación en las películas de Mazzaropi, también existen muchas ausencias. Ninguna referencia es hecha sobre las comidas colectivas, un momento de solidaridad que reforzaba los vínculos entre la vecindad. Como normalmente los caipiras se alimentaban mucho mal, esos momentos eran los apropiados para el consumo de la carne, conseguida por algún integrante del grupo por medio de la caza. Además, el consumo de la carne está ligado al imaginario del hombre rural. Si en Mazzaropi ninguna referencia es hecha sobre ese aspecto, André Klotzel en *A marvada carne*, película de 1985, lo exploró mucho bien. Otros trazos totalmente despreciados por Mazzaropi, y mucho importantes, eran los rezos y los benziamentos, no dirigidos solamente a la salud, pero a los varios problemas de la vida. La caipira era, explica Candido, «un segmento del medio, a la vez natural, social y sobrenatural.» (CANDIDO, 2001, p. 220). Luiz Alberto Pereira, al homenajear Mazzaropi con su película, parece buscar rellenar ese vacío. En *Tapete vermelho* (2006), Quinzinho (Matheus Nachtergaele) es fan e imita, en el piso desengonçado

y en el gesto, el caipira Jeca Tatu, personaje emblemático de Mazzaropi. Su esposa, Zulmira (Gorete Milagres), es la mejor benzedeira de la región y todos esperan que ella llegue para aliviar sus males.

#### INDUSTRIALIZACIÓN Y URBANIZACIÓN, SÍMBOLOS DE LA MODERNIDAD: LA IDEOLOGÍA DESARROLLISTA

Hasta mediados de los años de 1940, el Brasil era un país eminentemente rural. La amplia mayoría de la población se concentraba en el campo y las ciudades sólo administraban las riquezas y lo trabajo campero. La Segunda Guerra Mundial, al limitar las importaciones, estimuló el desarrollo de la industria nacional, lo que proporcionó la coexistencia de uno modo de vida más urbano y moderno con otro más rural y conservador. Los años de 1950 y 1960 fueron decisivos para la urbanización e industrialización del país, una serie de proyectos gubernamentales acentuó, todavía más, las diferencias entre el medio urbano y rural. El primero cada vez más asociado al progreso y la modernidad, mientras el según interpretado como portador de elementos de retraso.

Las ideologías desarrollistas, que florecieron no sólo en Brasil, pero en diversos países latinoamericanos, fueron fundamentales para el proceso de urbanización del país. Una parcela significativa de burócratas, políticos y científicos sociales creía que para el proceso de desarrollo consolidarse era necesario la existencia de una ideología desarrollista. En ese contexto, los análisis y propuestas de la Comisión Económica para América Latina – CEPAL repercutieron en los medios oficiales e intelectuales, enfatizando la necesidad de los gobiernos latinoamericanos incorporen en sus políticas las técnicas de planificación para implementar el desarrollo económico. Si por un lado los años de 1950 fueron de optimismo porque se juzgaba que los instrumentos y mecanismos adecuados harían con que América latina dejase de ser subdesarrollada, por otro, esos mismos instrumentos y mecanismos encubrieron las dificultades de ruptura con las condiciones socio-históricas, impidiendo la implementación de medidas que condujesen el cambios económicas más profundas.

De 1955 a 1964, en Brasil, el Instituto Superior de Estudos Brasileiros – ISEB, institución creada y mantenida por el Estado, fue la fábrica de la ideología desarrollista. Los intelectuales que de él formaron parte pretendían intervenir en el proceso social mediante una ideología del desarrollo en términos capitalistas, tomando por referencia los aparatos ideológicos del Estado. Sin embargo, es conveniente destacar que, marxistas, liberáis y conservadores habían disputado la hegemonía de la dirección de la institución, demostrando que no era una simple extensión del Estado o de las clases dominantes. Los isebianos valorizaban las clases sociales ciudadinas (burguesía industrial y proletariado) consideradas las responsables por el desarrollo del país.

En su estudio, Navarro (1997) explica que los intelectuales del ISEB pensaban la sociedad brasileña (povos 1930, en fase de transición para el desarrollo) dividida nítidamente en dos grupos, con base en la relación que mantenían con el proceso de industrialización. Así, un primer grupo, lo que obstaculizaba la industrialización, era identificado con el medio rural y considerado tradicional, parasitario, retrasado, estático y decadente, portador de ideologías retrógradas. El segundo grupo, propulsor de la industrialización y de una ideología progresista, era asociado a la ciudad y considerado moderno, dinámico y productivo. Mediante esta constatación, los isebianos, conforme establecían sus estatutos, mediante un proyecto teórico-metodológico, se proponían a forjar una determinada ideología, la nacional-desarrollista, que superase las prácticas de subdesarrollo. Navarro observa que, la expresión «ideología del desarrollo» no aparece en ningún estatuto o reglamento de la Institución, sin embargo, fue su emblema.

La ideología del desarrollo fue la bandera y la palabra de orden del presidente populista Juscelino Kubitschek (1956-1961), serían «50 años de progreso en 5 años de gobierno». Para alcanzar su objetivo facilitó la instalación de industrias extranjeras en el país (la producción industrial creció cerca de 80%) y expandió la red vial. Esas alteraciones atrajeron para las ciudades un gran número de personas del campo, en búsqueda de trabajo y mejores condiciones de vida. Un intenso crecimiento industrial ocurrió acelerando la urbanización y lo crecimiento del sector de comercio y servicios, además de una gran remodelación urbanística. Industrialización, urbanización y migración fueron fenómenos indisociables en Brasil de los años 1950. Es ese ambiente de modernización de la ciudades que fue representado en las películas *Chico Fumaça* y *Chofer de praça de Mazzaropi*. El gobierno de JK fue el periodo de mayor producción del ISEB, siendo transformado en un núcleo de asesoramiento y sustentación de su política económica definida por el Plano de Metas. Siguiendo los presupuestos de los isebianos, en los años 1950, la ciudad fue considerada lo local de progreso, lugar privilegiado de la transformación y asociada al moderno y al modelo civilizado, mientras lo rural era su opuesto, la barbarie y portador de elementos de retraso.

Es conveniente destacar que, superar el subdesarrollo mediante una política de industrialización ya formaba parte de la plataforma política de Getúlio Vargas. En el segundo periodo en que gobernó el país (1951-1954), Vargas invirtió en la creación de grandes empresas estatales, Eletrobrás y Petrobrás son dos buenos ejemplos, consideradas fundamentales en poner Brasil rumbo al desarrollo y al progreso.

Las encrucijadas del modelo JK se hicieron perceptibles entre los años de 1959 y 1964, con el crecimiento de los movimientos sociales en la ciudad y en el campo y con las propuestas de la izquierda y del laborismo, proponiendo una alteración radical de las bases del desarrollo de las fuerzas productivas en el país.

De los años 1950 a los 1970, la prensa fue ampliamente utilizada para la divulgación y propagación de las ideas desarrollistas. Reportajes y titulares asociaban ciudad, modernidad, industrialización y progreso. La necesidad del desarrollo alcanzaba a todos: los que comandaban la expansión (el Estado y la clase empresarial), los que cooperaban con ella (la población por regla general) y los que serían por ella incorporados (la población desempleada y marginada). Sin embargo, la ideología desarrollista también encubrió los conflictos y la dominación, enmascarando informaciones, legitimando, con eso, las aspiraciones sólo de algunos grupos de la sociedad.

En el campo, profundas cambios también se hicieron sentir a partir de los años de 1940. De acuerdo con Câmara (1996), a lo largo de la década de 40 ocurrieron varios movimientos campesinos que presentaron un grado de politización mayor que los antecesores, reivindicando la reforma agraria. En 1945 se habían fundado las primeras Ligas Campesinas, siendo la primera en Pernambuco, bajo la chancela del Partido Comunista. Desde el punto de vista ideológico, las Ligas recuperaban la utopía de los movimientos mesiánicos, elaborando una ideología mística y secular. Esa similitud no está sólo en la presencia de la fe religiosa y en la creencia de conquistar la justicia, pero, sobre todo, en la materialización de esa creencia, por medio de la ocupación de caseríos. Las Ligas más conocidas datan de 1955 y se constituyeron en el movimiento político campesino más expresivo hasta aquel periodo. En 1961, en el I Congreso Nacional de los Trabajadores Rurales, las Ligas asumieron definitivamente la lucha (pacífica o violenta) por la reforma agraria, pero, sólo algún tiempo después, en 1964, el golpe militar marcó el fin de las Ligas Campesinas, siendo muchas de sus lideratos torturadas, asesinadas o exiliadas. Durante los años de 1970 los campesinos habían sido organizados por la Iglesia Católica, algunos segmentos inspirados en la Teología de la Liberación unificaron Marx y Cristo, permitiendo a los religiosos un compromiso con la reforma agraria.

Sin embargo, la acción de politización de las Ligas Campesinas no fue uniforme en todo el territorio brasileño. De acuerdo con Carone (1985), la industrialización y la urbanización del país no se dieron de forma homogénea, existiendo bolsazos (como el interior de São Paulo) donde todavía imperaban modalidades anticuadas de producción agrícola, bien como, coexistieron el voto secreto y las políticas más tradicionales, como las prácticas coronelistas. El coronelismo alcanzó su auge durante la denominada Primera República, o República Vieja (1889-1930), y poseía como base la propiedad agrícola y lo dominio, económico y político, de la población que en ella vivía. El «coronel», el propietario de tierras, utilizaba de su fuerza política, legalizada por la Constitución de 1891, para ejercer y justificar su poder, especialmente en períodos electorales. La representación de «coroneles» y de prácticas coronelistas es común en las películas de Mazzaropi, mismo en aquellos en que no existe exactamente uno gran propietario agrícola,

la relación que es establecida con el caipira, hace referencia a la relación de los coroneles con sus apadrinados.

CHICO FUMAÇA Y CHOFE DE PRAÇA: NO CAIPIRA NO INTEGRADO  
AL DESENVOLVIMENTISMO

Tanto en Chico Fumaça cuanto en Chofer de praça Mazzaropi representa un caipira que, por razones distintas de cada película, acaba teniendo contado con la ciudad, con el modo de vivir urbano. Las ciudades representadas en las dos películas, Rio de Janeiro y São Paulo, respectivamente, en fines de los años 1950, periodo de producción de las películas, pasaron por un proceso acelerado de urbanización e industrialización, fruto de la ideología desarrollista, transformándose en los dos mayores polos urbanos del país. No es objetivo discurrir sobre las características de las ciudades representadas en las películas, búsqueda-si antes de eso, analizar la integración o no del caipira a la urbanidad, sin embargo sólo una observación se hace necesaria. La ciudad de São Paulo es representada como un centro de trabajo, estudio y progreso, local donde conviven diversos grupos de migrantes y del estado de São Paulo. También son representados los problemas urbanos, como los atascos, la vida difícil de los conventillos y los excluidos de la modernidad. En cambio, la ciudad de Rio de Janeiro es representada como local de ocio y diversión. Son las famosas noches de Copacabana, con sus cantautores y vedettes, que predominan. Ninguna referencia es hecha a los problemas o a los trabajadores de la ciudad.

La película Chico Fumaça inicia su argumento en la pequeña ciudad de Jequitibá, donde mora el caipira Chico Fumaça (Mazzaropi). Chico (su verdadero nombre sólo es pronunciado una vez en la película, Francisco Mazza) namora con la profesora Inocencia (Celeneh Costa) y su mejor diversión es mirar los trenes pasen, de ahí su apodo. Su mayor problema es no poder beber, cualquier gota de alcohol deja-el violento y destemido. Será exactamente esa característica que lo salvará, como si analizará adelante. En una mañana, tras una gran tempestad que destruyó el rancho donde vivía, Chico resuelve marchar y descubre que un derrumbamiento pone en peligro las vías del tren. Corajosamente, él consigue impedir un gran accidente. Para su suerte, o mala suerte (como él mismo dirá), en el tren se encuentra el presidente del Partido Oportunista, Dr. Japércio Limonero (Carlos Tovar), que iba a hacer una visita la Jequitibá, gobernada por el alcalde Generoso (Roberto Duval) del Partido Oportunista. Japércio y Generoso no pierden la oportunidad de transformar Chico, uno «ciudadano del campo», en un gran héroe, lo que traería muchos votos para el Partido. En Rio de Janeiro, donde fue a recibir el premio de Cr\$ 200.000,00 y ser condecorado por el Presidente de la República, conoce una vedette, Verinha Vogue (Nancy Montez), que, juntamente con su novio Dr. Raposo (Arnaldo Montel), uno contrabandista buscado



por la policía, pretende robar todo el dinero de Chico, en un juego de barajas.

Rápido al llegar a la gran ciudad, entonces capital de Brasil, Chico queda impresionado con los altos edificios y los viaductos, con el lujo y lo tamaño del hotel, con las ropas de las mujeres cariocas, hasta mismo el ascensor sorprende la caipira (sería un otro avión?) y el arte abstracta causa espanto y un poco de miedo. Pero, sería la bella vista de Copacabana que más el agradaría. Chico, que nunca salió de la pequeña Jequitibá, jamás pensó que pudiese existir modos de vida y comportamientos diferentes de aquellos que conoció en su pequeña ciudad.

Sin embargo, a pesar de todo su encantamiento y desajuste frente a la ciudad, al final su ingenuidad e inocencia el pone en varios problemas, Chico no corrompe su identidad caipira, no busca integrarse a urbano, y, incluso siendo uno cavilo, percibe cuando está siendo engañado y ludibriado, invirtiendo su condición. En ese sentido, destaco dos escenas en que queda clara la listeza del caipira frente a los códigos urbanos.

La primera de las escenas es la Chico fue a recibir el premio durante una fiesta en la casa del Dr. Japércio. Para aprovechar el momento, lo oportunista político llamó una radio nacional para hacer la cobertura del evento. Para «todas las partes del país», Chico es descrito como uno «hombre humilde», uno «heróico labrador» que puso en peligro la propia vida para salvar el tren, y las personas sólo el están conociendo debido a la actitud benévola del Dr. Japércio, que «democráticamente, abraza ese hombre simple». Cuando el locutor intenta entrevistar Chico, el Alcalde de Jequetibá y el asesor del Dr. Japércio intentan responder las preguntas por él, temiendo que hable algo de errado, al que la caipira retruca: «Su Alcalde, queda quieto. Cês paren con ese negocio de responde por mí». Chico, así, no se somete, ni se anula frente a los que, aparentemente, son más esclarecidos y poderosos que él. Y cuando el Dr. Japércio inicia un discurso político en el intento de conquistar votos para la próxima elección, la actuación de Chico es decisiva: tira el micrófono de sus manos, devolviendo al locutor, y afirma: «Pera ahí, política no.»

En otra cena, ya al final de la película, cuando el plano de Verinha y Raposo parece salir bien, al final las cartas están marcadas y Chico no sabe echar, el caipira revela nuevamente ser más espabilado. Después de vencer todas las opuestas, Chico es presionado por el contrabandista y sus comparsas a entregar todo el dinero. Consiguiendo desvencijarse y engañar a todos, Chico, después de beber propositalmente, consigue desarmar y amarrar todos los contrabandistas. Cuando la policía llega, explica: «Ellos querían passá la pierna ne mí, yo solo pasé la pierna en ellos todo.» Y rápido luego completa: «Yo mandé amarrá uno a uno y el último fui yo que amarré.» Al final, el retrasado, rústico e inculto caipira, se revela mucho más espabilado que cualquier pícaro urbano.

El comportamiento de Zacarias (Mazzaropi), caipira de Chofer de praça es similar al de Chico Fumaça. Zacarias migra, juntamente con su esposa, Augusta



(Geny Prado), para São Paulo, (saliendo de la ciudad de Ribeirão de las Aguas, donde dejaron el hijo menor cuidando del pequeño finca que poseían), a fin de encontrar su hijo Raul. El objetivo de la pareja es trabajar en la «ciudad grande», lo que posibilitaría el pago de los estudios del hijo en la Facultad de Medicina. Rápido al lleguen, Raul, sintonizado con los valores de la modernidad, revela su decepciones y vergüenza ante la caipirice de los padres. En São Paulo, Zacarias trabaja como chófer de plaza, se envolviendo en innúmeras confusiones con sus clientes y Augusta de lavandera. Raul, buscando superar su situación de pobreza y su planchado arcaico y rural, compuerta-si como un playboy (símbolo de la juventud moderna) y namora una chavala rica. El día de su graduación no acepta la presencia de los padres en la ceremonia, que resuelven volver a la casa en el campo. Pero, en vísperas de entren en el autobús, Raul aparece haciendo las paces.

La cena inicial de la película revela la pequeña ciudad de Ribeirão de las Aguas. En una imagen bucólica de la plaza central vemos caballos, charretes y el autobús de partida para São Paulo. Ningún edificio, ni calçamento en las calles. En las escenas siguientes, cuando Zacarias y Ausgusta ya están llegando a São Paulo, en un movimiento panorámico de cámara, es revelada parte de la estructura urbana de la ciudad: muchos y altos edificios, verdaderos rascacielos, entremeados por algunos ejemplares, todavía existentes en el periodo, de la mata que cubría el estado. La trilla sonora enfatiza esa contraposición entre las dos ciudades: en las escenas de Ribeirão de las Aguas la canción es más lenta y calma, para las escenas de São Paulo, su ritmo acelera, acentuando el tono frenético de la ciudad. Luego son mostradas anchas avenidas movidas, con muchos coches, autobús y lambretas que dificultan el pasaje de los peatones, aún más para la caipira no integrado a los elementos urbanos.

La cena en que una pareja de novios pretende ir a Santos (costa del Estado de São Paulo) para casar y Zacarias rechaza llevarlos, es significativa, por el hecho de revelarnos como el caipira ironiza y desprecia de los hábitos urbanos, no se integrando a ellos. En esa cena, es posible verificar la distancia entre Zacarias, que en momento algún se deja contagiarse por el modo de vivir urbano, y otros habitantes de la ciudad ya conectados con la modernidad. Su lenguaje y acento se vuelven todavía más caipiras, con la falta de erres y esos, delante a la culta de la pareja de novios. Zacarias también revela sus valores tradicionales, más próximos del mundo rural que de urbano, preocupado con la reputación y lo respeto. Frente a la conocida formulación, símbolo de abuso de poder, «el señor sabe con quien está hablando?», él no se curva y no aquiesce al mandonismo urbano.

En las escenas en que Zacarias dialoga con sus clientes, especialmente más ricos y esclarecidos que él, revelan, no sólo el conflicto entre valores rurales y urbanos característico de São Paulo de los años 50, pero sobre todo, su resistencia al mandonismo de los «doctores» de la ciudad. Mediante su comportamiento ma-

treiro, Zacarias solapa las estructuras de uno sistema de dominación, invirtiendo su condición de sumisión.

En esa película, Mazzaropi representa un caipira que no se deja encantar por la modernidad, reforzando sus valores conservadores, arcaicos y rurales para sobrevivir en un medio muchas veces hostil. Y se, su comportamiento provoca risas e irritación por parte de los otros personajes, Zacarias responde con la ironía y lo escarnio, revelando que no se ajusta a los códigos urbanos y modernos porque no consigue, pero porque no quiere. Su personaje no está interesado en aprender y asimilar los códigos urbanos. Al final de la película, cuando él y la esposa resuelven volver a lo campo, enfatizan que están volviendo a la «nuestra gente». Cabe destacar aunque, la presencia de Zacarias en la ciudad es esporádica, una vez que ya en el inicio de la película, pide al hijo menor para cuidar de la finca hasta vuelvan, es decir, mismo sin conocer la ciudad, ya anticipa que no irá a permanecer en ella.

A pesar de la ideología desarrollista enfatizar en la positividad del proceso de urbanización y de que todos serían por ella incorporados y beneficiados, muchos migrantes no se integraron a la modernidad, o porque no quisieron caso de Zacarias y Chico Fumaça, o porque no consiguieron caso de Macabéa, personaje principal de la novela *A hora da estrela* (1977) de Clarice Lispector. Macabéa es una nordestina que migrou para la ciudad de Rio de Janeiro, donde divide lo habitación con otras chavalas en una pequeña pensión y trabaja como mecanógrafa. Pequeña y franzina, ella busca el tiempo todo integrarse y sobrevivir en la ciudad grande, mismo sin comprender sus códigos. Finalmente, Macabéa es atropellada y muere en el local del accidente, víctima del tránsito agresivo de una ciudad que ella no consiguió incorporarse. De acuerdo con Freitag (2002), Macabéa está presa a los patrones sociales de su región de origen, por continuar viviendo en el pasado, en el estilo de vida nordestino no se incorpora a la ciudad y se mueve en la megalópolis sin usufructuar sus ventajas.

Zacarias y Chico Fumaça, diferentemente de Macabéa, mismo sin se integren a la ciudad, no habían sido engullidos por ella, al contrario el comportamiento despreciado permite que ironicen las costumbres y prácticas ciudadinas, reforzando sus valores arcaicos y rurales. La metáfora de Simmel sobre el extranjero posibilita una mejor comprensión sobre ese comportamiento desajustado de Zacarias y Chico Fumaça. Utilizando la figura del «extranjero», Simmel sintetiza la tensión entre proximidad y distancia, afirmando que, el distante en términos culturales y sociales puede estar próximo espacialmente, así como, el próximo culturalmente puede estar remoto cuanto al espacio. Así, lo que importa no es el espacio geográfico y sí los factores espirituales que aproximan y distancian las personas: «el extranjero es un elemento del propio grupo. Son elementos que se, de un lado, son inmanentes y tienen una posición de miembros, por otro lado están fuera de él y el confrontan». (1983, p.183) Ese parece ser exactamente el caso de Zacarias

y Chico Fumaça: ellos están próximos físicamente de la urbanidad y están alejados de ella culturalmente, pues no sucumben a sus encantos, reforzando, a cada momento, el comportamiento arcaico. Simmel afirma aunque, el extranjero no implica en una no-participación en las actividades del grupo, pero en un tipo específico de participación. Zacarias y Chico Fumaça, a pesar de no estén en sintonía con la ciudad, participan de ella, se relacionando con los habitantes urbanos, a pesar de las significativas diferencias que los distancian.

Tanto en Chico Fumaça, cuanto en Chofer de praça, Mazzaropi representa uno simplório y caricato hombre suburbano, embarullado con los códigos de la ciudad, su estilo ingenuo y palurdo no está ajustado a los códigos de la modernidad. Sin embargo, ese desajuste es proposital y a cada contacto con la urbanidad él refuerza su identidad caipira. Las «luces de la ciudad» no ilusionaron, ni cegaron ese caipira astuto.

## CONCLUSIÓN

La principal característica del caipira representado por Mazzaropi, además de ya mencionadas en el análisis de cada una de las películas, es la contraposición a las propuestas desarrollistas, es decir, a la urbanidad, a la modernidad y a la industrialización. El caipira es un típico representante del medio rural y de las prácticas conservadoras, no se sintiendo inadaptado y desajustado, a pesar de estarlo, frente a los valores y prácticas citadinas. Debido a su simplicidad, el caipira representado por Mazzaropi es comúnmente ludibriado y manipulado por el personaje que representa el poder instituido, sea la hacendada o el hacendado rico, el comisario de Policía o el abogado, el coronel o los «doctores» de la ciudad. Sin embargo, esa manipulación es sólo aparente y la ingenuidad es muchas veces utilizada como forma de resistencia a las reglas y a la ideología dominante.

Utilizándose del cómico y de la parodia, Mazzaropi representa una dimensión de la cultura caipira como espacio de escarnio y sátira a las normas y reglas dominantes y, por ello mismo, como espacio de resistencia y de objeción a la cultura de elite, a la ideología dominante y al poder instituido. Sin embargo, mismo en la contramano de las propuestas desarrollistas, las películas de Mazzaropi sólo sutilmente son contestadores a la orden dominante. Eso porque, muy diferente del Cine Nuevo, la resistencia y crítica social en Mazzaropi no es una propuesta elaborada y politizada, él el hace de una forma ingenua y sutil, muchas veces espontánea y contradictoria. En ese sentido, es importante considerar que, mismo el discurso conservador y represor, muchas veces utilizado por Mazzaropi, también puede revelar las contradicciones sociales.

## NOTAS

- \* Soleni T. B. Fressato es graduada (1999) y maestro (2003) en Historia por la Universidad Federal de Paraná y doctoranda en Sociología, con beca del CNPQ, en el Programa de Posgrado en Ciencias Sociales de la Universidad Federal de Bahía, con Proyecto sobre el tema de la representación de la cultura popular rural en el cine de Mazaropi, bajo orientación del Prof. Dr. Antônio da Silva Câmara. Es Coordinadora Ejecutiva del grupo de investigación, acreditado por el CNPQ, *Oficina Cinema-História*, Núcleo de Producción e Investigaciones de la Relación Imagen-Historia ([www.oficinacinemahistoria.ufba.br](http://www.oficinacinemahistoria.ufba.br)) y Editorial de la Revista *O Olho da História* ([www.oohodahistoria.ufba.br](http://www.oohodahistoria.ufba.br)). Correo Electrónico: [sol\\_fressato@yahoo.com.br](mailto:sol_fressato@yahoo.com.br).
- 1 Amácio Mazzaropi (1912-1981) nació en el estado de São Paulo (Brasil) en una familia pobre. Desde niño reveló sus inclinaciones artísticas, declamando poesías en el ambiente escolar, donde ya imitaba tipos caipiras. A los 14 años huyó de casa y fue a ser ayudante de faquir en un espectáculo ambulante, donde acabó por destacarse y obtener éxito con sus números cómicos. En 1932 estrenó en el *Cine Theatro Polytheama* con un papel cómico. En 1946 fue invitado para hacer el programa *Rancho Alegre* en la *Rádio Tupi* en que conversaba con los caipiras de São Paulo, rápido en la primera semana alcanzó gran audiencia y recibió más de 2.000 cartas de fans. En 1950 participó del estreno de la primera emisora de TV brasileña, la *TV Difusora* de São Paulo. En 1952 puso en marcha su actuación en el cine, siendo contratado por la empresa *Vera Cruz*. En 1958 se volvió su propio productor, fundando la *PAM Filmes – Produções Amácio Mazzaropi*.

## BIBLIOGRAFÍA

- ARRUDA, M. A. N.: *Metrópole e cultura: São Paulo no meio século XX*, Bauru, EDUSC, 2001.
- AUGUSTO, S.: *Este mundo é um pandeiro : a chanchada de Getúlio a JK*, São Paulo, Cia das Letras, 1989.
- BAKHTIN, M.: *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*, São Paulo – Brasília, HUCITEC-EDUNB, 1999.
- BARSALINI, G.: *Mazzaropi: o Jeca do Brasil*, Campinas, Átomo, 2002.
- BREFE, A. C. F.: *As cidades brasileiras no pós-guerra*, São Paulo, Atual, 2000.
- CÂMARA, A.: *A atualidade da reforma agrária – de Canudos aos Sem-terra: a utopia pela terra*, en *O Olho da História*, Salvador, V.2, n.3, dez. 1996, p. 29-45.
- CANDIDO, A.: *Os parceiros do Rio Bonito: estudo sobre o caipira paulista e a transformação dos seus meios de vida*, São Paulo, Duas Cidades, Ed. 34, 2001.
- CARONE, E.: *A república liberal I – instituições e classes sociais (1945-1964)*, São Paulo, Difel, 1985.
- CATANI, A. M. SOUZA, J. I. M.: *A chanchada no cinema brasileira*, São Paulo, Brasiliense, 1983.
- FREITAG, B.: *Cidade dos homens*, Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 2002.

- GOMES, P. E. S.: Mazzaropi no largo do Paissandu, en CALIL, C. A., MACHADO, M. T.: (ed.) Paulo Emílio: um intelectual na linha de frente, São Paulo, Brasiliense/ Embrafilme, 1986.
- \_\_\_\_\_. Cinema: trajetória no subdesenvolvimento, São Paulo, Paz e Terra, 1996.
- LISPECTOR, C.: A hora da estrela, Rio de Janeiro, Livraria Duas Cidades, 1977.
- MARANHÃO, R.: O governo Juscelino Kubitschek, São Paulo, Brasiliense, 1981. (Coleção *Tudo é História*)
- SIMMEL, G.: O estrangeiro, en Georg Simmel: sociologia, São Paulo: Ática, 1983. (Coleção *Grandes Cientistas Sociais*)
- TOLEDO, C. N.: ISEB: fábrica de ideologias, Campinas, Editora da UNICAMP, 1997.
- TOLENTINO, C. A. F.: O rural no cinema brasileiro, São Paulo, UNESP, 2001.

#### REFERENCIAS FILMOGRÁFICAS

- A HORA DA ESTRELA, Direção de Suzana Amaral, São Paulo, Raiz Produções Cinematográficas, 1985.
- A MARVADA CARNE, Direção de André Klotzel, São Paulo, Embrafilme, 1985.
- CHICO FUMAÇA, Direção de Victor Lima, Rio de Janeiro, Cinedistri, 1958.
- CHOFER DE PRAÇA, Direção de Milton Amaral, São Paulo, Produções Amácio Mazzaropi – PAM Filmes, 1958.
- TAPETE VERMELHO, Direção de Luiz Alberto Pereira, São Paulo, LAPFILME Produções Cinematográficas Ltda, 2006.